

A Construção do Ponto de Vista Cômico em Edgar Wright¹

Renan BITTENCOURT²

Pablo LAIGNIER³

UNESA/IBMEC, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

O objetivo deste trabalho é iniciar uma investigação analítica acerca da construção do riso estético e da comicidade na dramaturgia cinematográfica contemporânea. Como estudo de caso para este primeiro momento da pesquisa, foi escolhido o filme *Hot Fuzz* (*Chumbo Grosso*), do cineasta britânico Edgar Wright. O trabalho é dividido em três seções: a primeira, uma breve introdução, apresenta e discute os elementos fundamentais e as questões que norteiam esta pesquisa; a segunda seção é composta de uma abordagem conceitual a respeito do pensamento dos autores Henri Bergson e Vladimir Propp a respeito de como se constrói o riso cômico; a terceira seção analisa, empiricamente, o filme citado, buscando exemplificar de modo didático a construção do riso nesta obra cinematográfica contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação; Audiovisual; Cinema; Comédia; Edgar Wright.

Uma breve introdução: Algumas questões relativas ao riso no Cinema

O riso é ancestral na história das sociedades humanas, sendo notório que o gênero da comédia, registrado desde a Antiguidade, persiste ainda hoje em nossa dramaturgia, transbordando em subgêneros, abordagens e até mesmo meios narrativos. Assim, traçar sua história é comumente o caminho escolhido, ao invés da busca pela compreensão dos seus modos de funcionamento. Nós rimos e fazemos rir há muito; mas quando perguntamos como se faz rir (e do que, especificamente, se ri), a eloquência e precisão das respostas empalidece.

É verdade que muitos teóricos já se debruçaram sobre o tema, de médicos a filósofos, cada qual com sua explicação; mas a comunicação deficiente entre seus estudos surge como questão recorrente. E não apenas entre eles, mas também (e

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de junho de 2017.

² Graduado em Cinema pela UNESA (2015). E-mail: renan.s.bittencourt@gmail.com.

³ Doutor em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ (2013). Professor Titular III do Curso de Jornalismo do IBMEC e professor do Curso de Cinema da UNESA. E-mail: pablolaignier@gmail.com.

principalmente) em relação aos produtores de comédia. Existem hoje muitos manuais sobre a linguagem cinematográfica e os mecanismos da dramaturgia. E pode-se afirmar que, apesar de esclarecerem o estudante acerca da montagem risível, da atuação ridícula e da trama cômica (enfocando pontos específicos e importantes da comicidade dramática), estes manuais práticos mais evidenciam caminhos percorridos para a produção do riso do que realmente desvendam as regras do percurso, para que o dramaturgo trilhe seu próprio. Portanto, é preciso ter em mente a questão do que realmente nos faz rir para poder traçar o caminho do riso, que está longe de ser uno.

Ao propor esta pesquisa, surge, porém, a mesma dúvida que Vladimir Propp exibiu no início de seu *Comicidade e Riso* (PROPP, 1992). Seria realmente necessária alguma teorização acerca do humor? O riso mantém sua ubiquidade espontânea nas sociedades há mais tempo do que qualquer elucubração o busca explicar e, apesar da pouca informação, tanto comediantes quanto escritores, atores, circenses e mesmo o cidadão comum o inspiram a todo o momento, sem necessariamente questionarem sua função ou criação.

Mas, assim como Propp, chega-se à conclusão de que enxergar os mecanismos de construção humorística para além de sua dada organicidade é desvendar também a função que possui em nossas sociedades. É compreender o “como”, o “porquê”, e “para que” rimos e fazemos rir, de modo a atingirmos um uso mais consciente e elaborado da ferramenta do riso. Neste trabalho, o foco principal está na primeira questão: o “como”, enfocando especificamente o riso estético, dramático. A análise empírica tem como objeto (para a articulação entre teoria e realidade fílmica) a obra cinematográfica intitulada *Hot Fuzz* (no Brasil, *Chumbo Grosso*), do cineasta contemporâneo Edgar Wright. Escolhido pela popularidade de seus trabalhos, por sua atualidade e também pelos possíveis pontos de análise da comicidade que sua obra nos possibilita⁴.

O “como”, o “porquê” e o “para quê” rir: um diálogo com os trabalhos teóricos de Bergson e Propp.

Um primeiro passo para a dissecação do modo de construção do riso (ou seja, do “como”) deve ser dado, porém, em direção às duas questões posteriores: o “porquê”

⁴ A análise deste artigo se restringe ao filme citado, mas se insere em contexto mais amplo, ainda em desenvolvimento, do estudo da comicidade na cultura pop contemporânea. Dentro deste espectro, outras obras do diretor Edgar Wright também estão sendo analisadas e serão apresentadas em trabalhos futuros.

rimos, e “para quê” rimos. Nesse sentido, a obra de Henri Bergson⁵ constitui-se como um caminho inicial a indicar as respostas para ambas perguntas. Seu primeiro trabalho é o de delimitar o ambiente e as regras vitais ao riso, que seriam as seguintes: 1) não há comicidade para além daquilo que é estritamente humano; 2) não há possibilidade de riso enquanto não houver a anestesia das emoções; 3) o riso não existe fora de um grupo social. O riso, na obra de Bergson, é apresentado como algo extremamente intelectual e social.

Aqui, a vida em sociedade exige do indivíduo uma atenção constante naquilo que o rodeia, além de uma elasticidade de mente e corpo, para que possa se adaptar às condições sempre cambiantes. Essa sociedade, na análise de Bergson, é definida em termos de tensão e elasticidade para o indivíduo: provocando nele tensão através da atenção constante e indispensável em seu presente; e exigindo dele a elasticidade (ou adaptabilidade) necessária para se adequar às situações. A distração e a inflexibilidade de personalidade, de mente e mesmo de corpo são, portanto, encaradas como sinais ambos de “dormência” e “separatismo” do indivíduo que as exhibe. Mas em se tratando de sinais apenas (e não de ameaças sérias à ordem social), a reprimenda que lhes cabe não passaria de um gesto social: o riso. Assim, o autor afirma o seguinte:

It (society) is confronted with something that makes it uneasy, but only as a symptom – scarcely a threat, at the very most a gesture. A gesture, therefore, will be its reply. Laughter must be something of this kind, a sort of social gesture. By the fear which it inspires, it restrains eccentricity (...) (BERGSON, 1911, p. 30)⁶.

Compreendendo essa noção de sociedade e o papel do riso dentro dela, a matéria do cômico se define aqui muitas vezes em termos de “inelasticidade”, “mecanização”, “automatismo” e “falta de adaptabilidade” exibidas pelo indivíduo. E estas devem ser corrigidas pelas gargalhadas dos membros mais conformes. *A rigidez social é o objeto da comicidade, e cômico é o personagem que segue vivendo automaticamente sem a menor preocupação em entrar em contato com aqueles que o rodeiam (BERGSON, op. cit.).*

⁵ Henri Bergson (1859 - 1941), filósofo francês, lecionou em locais como a École Normale Supérieure, e o College de France, sendo também vencedor do Nobel de Literatura de 1927. Frequentemente citado como um espiritualista evolucionista, suas obras se baseiam principalmente nos conceitos de “duração”, “élan vital”, “memória” e “intuição”.

⁶ Em tradução livre, dos autores deste trabalho: “*Ela (sociedade) é confrontada com algo que a deixa inquieta, mas apenas como sintoma – dificilmente uma ameaça, no máximo um gesto. Um gesto, portanto, será sua resposta. A risada deve ser algo deste tipo, uma espécie de gesto social. Pelo medo que inspira, ela restringe a excentricidade (...)*”.

Nesse sentido, Bergson chega a afirmar que a arte do cômico consiste em moldar uma personagem tão tomada por seus vícios (inelasticidades) que se assemelhe a uma marionete, agindo fora do próprio controle. Uma marionete da qual nós mesmos, aqueles que rimos, estaríamos em breve segurando os fios, tão acostumados nos tornaríamos à sua personalidade mecânica e viciada. Deve-se ressaltar ainda que o conceito de vício aqui não está diretamente ligado a um sentido moralizante. Nas palavras do próprio autor: “*A flexible vice may not be so easy to ridicule as a rigid virtue. It is rigidity that society eyes with suspicion. Consequently it is the rigidity of Alceste that makes us laugh, though here rigidity stands for honesty*” (BERGSON, *op. cit.*, p. 138)⁷.

Portanto, para Bergson o riso é uma forma de constrangimento ao desvio social e a comicidade é a arte da conformação. A personagem desatenta e inflexível é um corpo estranho e deve ser constrangida a se corrigir. Essa função social do riso também permeia o pensamento do autor russo Vladimir Propp⁸.

A análise deste sobre a comicidade parte da divisão dos tipos de riso existentes, chamando a atenção para aquele que considera o mais importante e presente de todos: *o riso de zombaria*, que reafirma nossa visão de mundo ao desnudar os defeitos do outro e ridicularizá-lo. Até então, uma definição próxima demais à de Bergson para que a consideremos divergente; Propp, no entanto, acrescenta características da especificidade do mecanismo cômico que ficaram mais obscuros no trabalho do filósofo francês.

É necessário ressaltar, em primeiro lugar, que a comicidade não existe apenas no objeto cômico ou naquele que ri, mas sim numa relação recíproca entre ambos. O mecanismo da comicidade se baseia em dois princípios encontrados nos polos do sujeito e do objeto do riso. O sujeito está impregnado de concepções acerca do mundo, de ordem moral, de justiça, de harmonia, do modo como as coisas devem ser. O objeto traz em si justamente a prova de que o mundo real não corresponde às expectativas desse sujeito; sendo a imperfeição oculta por trás do sentido de ordem. É apenas na relação entre ambos que nasce o riso. Muda-se o sujeito, mudam-se as concepções, e nem sempre o mesmo objeto suscitará riso.

⁷ Em tradução livre, dos autores deste trabalho: “Um vício flexível pode não ser tão fácil de ridicularizar quanto uma virtude rígida. É a rigidez que a sociedade encara com suspeita. Consequentemente é a rigidez de Alceste que nos faz rir, embora aqui rigidez represente honestidade”.

⁸ Vladimir Propp (1895-1970), russo, foi professor de alemão e folclore em Leningrado desde 1932. Com trabalhos voltados para o campo da narratologia, é considerado um dos expoentes da Escola Formalista Russa e referência na matéria.

Essa relação é a base, mas não a única peça que basta à comicidade. À correlação entre sujeito e objeto são necessárias ainda determinadas circunstâncias para que o riso ecloda. Nesse sentido, em tese, não se pode rir daquilo que é monstruoso. As contradições suscitadas pelo objeto do riso não podem extrapolar determinado nível de depravação, repugnância ou indignação. Em relação à teoria cômica de Bergson, o objeto não nos deve inspirar piedade e revolta. Neste sentido, não é possível rir quando estas emoções, em nós, são ativadas.

É de suma importância também que essa comprovação da imperfeição que nos rodeia tenha sempre o caráter de descoberta, de desmascaramento. De acordo com Propp:

Os defeitos estão escondidos e precisam ser desmascarados. A arte ou o talento do cômico, do humorista e do satírico estão justamente em mostrar o objeto de riso em seu aspecto externo, de modo a revelar sua insuficiência interior ou sua inconsistência. O riso é suscitado por certa dedução inconsciente que parte do visível para chegar ao que se esconde atrás dessa aparência. (...) O riso surge quando a esta descoberta se chega de repente e de modo inesperado, quando ela tem o caráter de uma descoberta primordial e não de uma observação cotidiana e quando ela adquire o caráter de um desmascaramento mais ou menos repentino (PROPP, 1992, p. 175).

Neste sentido, o sujeito parte sempre de uma avaliação espontaneamente positiva do outro enquanto não o conhece; é esperado, ou suposto, que este outro carregue características positivas. Ao entrar em contato com esta pessoa distinta sobre a qual o sujeito possui, em princípio, as melhores opiniões e espera grandes coisas, porém, há o momento em que o objeto torna visível e externo determinado defeito. Quebra-se, então, a concepção que o sujeito possuía previamente. É uma descoberta vital e inesperada. O sujeito não poderia prever tamanha frustração; e o riso é sua reação a ela. Ou seja, o riso de zombaria é uma ridicularização que representa a vitória do instinto subjetivo de justiça. O mal aqui é desnudado, rebaixado e punido, dando ao sujeito satisfação e prazer por isso. Uma vitória de sua justiça, uma correção que também nos remete ao *gesto social* bergsoniano (PROPP, *op. cit.*).

Propp concorda com teóricos do passado ao afirmar que, neste sentido, o riso só pode existir onde há “desarmonia”, “imperfeição”, “feiura”, já que sua função é justamente a de denunciá-las. E, embora sua comicidade seja permeada por um caráter moralizante, pode-se compreendê-la mais como uma ferramenta socializadora, tal como a comicidade enxergada por Bergson, visto que toda a moralidade se transforma conforme a sociedade e, tal como afirma o autor russo, mesmo diferentes grupos

possuem seus próprios códigos dentro do agrupamento maior. Deste modo, segundo Propp, “a dificuldade está no fato de que o nexos entre objeto cômico e a pessoa que ri não é obrigatório nem natural” (PROPP, *op. cit.*, p. 31). E o autor continua sua explicação, ressaltando o aspecto social com relação ao tempo histórico: “A causa disso pode residir em condições de ordem histórica, social, nacional e pessoal. Cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas” (*id.*). Propp enfatiza ainda o caráter social do humor em termos nacionais: “É evidente que no âmbito de cada cultura nacional diferentes camadas sociais possuirão um sentido diferente de humor e diferentes meios para expressá-lo” (PROPP, 1992, p. 32).

É a partir destas características básicas da comicidade, tal como analisadas à luz das teorias abordadas nessa seção, que será apresentado, a seguir, o que se chamará neste trabalho “*ponto de vista cômico*”. Já foi possível, até o momento, responder de algum modo às perguntas propostas no início: o “porquê” rimos, e o “para quê” rimos. Nossas gargalhadas nascem de um ambiente de análise intelectual do outro, ou de uma situação que nos revela inesperadamente a contradição com nossas concepções sociais, um sinal exterior que demonstra inadaptabilidade a elas, e que não é notado por aquele que o emite (ou que este ignora); eis o *porquê* do riso. Trata-se de uma resposta frente à contradição a determinada construção mental instalada no íntimo do indivíduo. Já o *para quê* do riso se encontra no ato da gargalhada em si. É o alerta sonoro que emitimos e que busca ridicularizar, diminuir, alertar o outro de sua inadaptabilidade ou de seus defeitos ocultos.

Para a compreensão do *como* fazer rir, é preciso ter em mente estes dois pontos. É necessário basear-se em determinado ponto de vista no qual são colocados os objetos cômicos. Esse é, comumente, o ponto de vista adotado pelo regime de verdade hegemônico (HALL, 2016, p. 89)⁹ em determinado extrato social e/ou cronológico. Mas, partindo das teorias sobre a comicidade de Vladimir Propp e Henri Bergson, argumenta-se que este posicionamento não é uma lei obrigatória. O que se chama aqui de *ponto de vista cômico*, consiste na construção de uma determinada lei regente do universo dramático adotado, que poderá servir como essa série de noções que preenchem os indivíduos. Não necessariamente tais noções corresponderão aos

⁹ Este conceito, cunhado por Michel Foucault, é usado por Stuart Hall na obra *Cultura e Representação*, onde articula inúmeros teóricos para compreender o papel e os mecanismos da representação na cultura midiática. Dentre outros pensadores trazidos por Hall, destacamos Saussure, Barthes, e Gramsci que, apesar de não serem diretamente citados aqui, contribuíram para a compreensão da função da comicidade nos produtos narrativos.

posicionamentos reais do sujeito que ri; mas argumenta-se aqui que é possível fazer rir aquele que não concorda necessariamente com o julgamento cômico estabelecido, desde que o raciocínio desse julgamento esteja bem exposto e possa ser compreendido. Faz-se notar que o caso específico deste trabalho é a dramaturgia. Ou seja, aqui o sujeito que ri é o espectador cinematográfico.

Portanto, na próxima seção, será apresentado o “como” se constrói esse ponto de vista e como a lógica estabelecida por ele atua na comicidade da narrativa. Esta explicação será realizada através de um caso concreto: o filme intitulado *Hot Fuzz* (produção britânica de 2007, intitulado *Chumbo Grosso* no Brasil), do cineasta Edgar Wright.

***Hot Fuzz*: A excelência isolante**

Tendo como princípio norteador desse estudo a explicação conceitual do ponto de vista cômico, baseado nas teorias de Henri Bergson e Vladimir Propp, é fundamental que a análise seja voltada em essência ao primeiro ato do filme. É neste onde se estabelecem as personagens principais, a trama e o universo da narrativa, isto é, os pontos vitais para esta análise.

A sequência de abertura do filme, composta por uma série de cortes rápidos, que costumam os planos do presente do protagonista Nicholas Angel aos feitos de seu passado, é uma biografia utópica. Verdadeira listagem das mais variadas, e mesmo esdrúxulas, qualidades que compõem o agente perfeito:

Born and Schooled in London. Graduated Canterbury University in 1993 with a double first in politics and sociology. Attended Hendon College of Police Training. Displayed great aptitude in field exercises. Notably, urban pacification and riot control. Academically excelled in theoretical course work and final year examinations. Received the Baton of Honor. Graduated with distinction into the Metropolitan Police Service. Quickly established an effectiveness and popularity within the community. Proceeded to improve skill base with courses in advanced driving and advanced cycling. Became heavily involved in a number of extra vocational activities. To this day holds the Met record for the 100 meter dash. In 2001 began active duty with the renowned SO 19 armed response unit. Received a bravery award for efforts in the resolution of Operation Crackdown. In the last 12 months has received nine special commendations. Achieved the highest arrest record for any officer in the Met. And sustained three injuries in the line of duty. Most recently in December, when wounded by a man dressed as Father Christmas.¹⁰

¹⁰ *Hot Fuzz*, transcrição da sequência que compreende o intervalo de 00:01:04 a 00:02:25. Em tradução livre dos autores deste trabalho: “Nascido e educado em Londres. Formado pela Universidade de Canterbury em 1993, com dupla especialização em política e sociologia. Frequentou a Faculdade Hendon de Formação da Polícia. Demonstrou

Edgar Wright expõe ao público, neste primeiro momento do filme, o caráter do policial londrino Nicholas Angel, apontando, em termos cômicos, o tipo de vício virtuoso já suscitado por Henri Bergson. O vício que controla Nicholas não pertence ao conjunto de valores socialmente abominados, mas é frequentemente categorizado como positivo pelo senso comum: é a excelência¹¹. Este policial personifica o trabalho árduo, a conduta impecável, a agilidade do pensamento, a sede de justiça e, ainda, o cuidado emocional para com aqueles que se encontram nas infortunadas situações que compõem o cotidiano da polícia urbana. Edgar Wright sintetiza em um único agente o equilíbrio entre ação, razão, e sensibilidade.

Até então, o que se vê não é mais do que o estabelecimento do protagonista cômico. É somente na cena seguinte que o ponto de vista da comicidade narrativa ganha sua primeira formulação, ao colocar em contato o vício de Nicholas e a sociedade na qual este personagem está inserido.

Ao entrar na sala de seu superior direto, Angel logo recebe a alegre notícia da promoção que acaba de conquistar. Para poder subir de cargo, porém, é necessário que se mude para a pequena e rural vila de Sandford. Horrorizado pela perspectiva de deixar todos os crimes impunes de Londres para trás, Nicholas recusa a promoção – apenas para descobrir que não se trata de um convite, mas sim de uma ordem. Indignado, leva a questão a hierarquias cada vez mais altas. Superiores de superiores se acumulam na sala, negando as súplicas de Angel.

O motivo da transferência é claro: Nicholas é bom demais em seu trabalho para continuar nele. Se frases como *“It’s all about being a team player, Nicholas”*, *“You can’t be the sheriff of London”* pronunciadas por seus superiores não fossem claras o suficiente, *“If we let you carry on running round town, you’ll continue to be exceptional*

grande aptidão em exercícios de campo. Notavelmente, em pacificação urbana e controle de revoltas. Se destacou academicamente no trabalho de curso teórico e nos exames de conclusão. Recebeu o Bastão de Honra. Graduiu-se com distinção para o Serviço da Polícia Metropolitana. Rapidamente estabeleceu eficácia e popularidade dentro da comunidade. Prosseguiu melhorando sua base de habilidades com cursos de condução avançada e ciclismo avançado. Tornou-se fortemente envolvido em uma série de atividades extracurriculares. Até hoje detém o recorde Met para os 100 metros rasos. Em 2001 começou o serviço ativo na renomada unidade de resposta armada SO 19. Recebeu um prêmio de bravura pelos esforços na resolução da Operação Crackdown. Nos últimos 12 meses recebeu nove comendas especiais. Alcançou o maior registro de prisão para qualquer oficial do Met. E carrega três lesões no cumprimento do dever. Mais recentemente, em dezembro, quando ferido por um homem vestido de Papai Noel”.

¹¹ É fundamental ressaltar aqui o já citado exemplo utilizado por Bergson para enfatizar o caráter de flexibilidade, e não moralidade, do vício cômico. É a personagem Alceste, da peça *O Misântropo*, de Molière. Um homem dominado por sua implacável honestidade. Apesar desta não ser desprezada socialmente como valor, provoca desaprovação se desmedida, levando à ridicularização daquele que a exhibe. É o caso de Angel com sua excelência.

and we can't have that. You'll put us all out of a job"¹² certamente o é. Essa última justificativa define o rumo de Angel, e também crava a perspectiva cômica que rege todo o filme. Esta gira em torno da excelência como caráter inflexível, e da mediocridade – não no sentido pejorativo relativo à inferioridade, mas sim daquilo que é mediano, comum – como regra social a ser obedecida.

Em *The Seven Basic Plots*, Christopher Booker define a estrutura da trama cômica a partir da transição entre um estado de obscuridade para um estado de iluminação. Booker usa diversas vezes a expressão “enxergar parcialmente”, ou ainda “estar ofuscado”, ao se referir aos personagens em estado de obscuridade; criaturas tomadas por uma falha fundamental, um desequilíbrio que os leva a ver o mundo através de uma lente própria e distorcida. Essa visão e comportamento únicos servem também de cela, que os impede de entrar em contato com a comunidade na qual estão inseridos. É a passagem dessa obscuridade à iluminação - o “enxergar em completude” e, conseqüentemente, poder entrar em contato com os demais – que estrutura a trama cômica (BOOKER, 2004). Ao traduzir a noção dramática de Booker para a linguagem dos teóricos do riso, pode-se afirmar que o processo pelo qual Nicholas Angel (ou qualquer protagonista cômico¹³) deve passar, é aquele de expiação de seu vício. E o ponto de vista criado em *Hot Fuzz* se preocupa em mostrar que a excelência não é um problema em si, mas sim o caminho que pode levar ao real perigo do isolamento. Nessa sociedade, a excelência desmedida é a obscuridade, como afirma Booker. Tal noção fica evidente na sequência da narrativa desta obra cinematográfica.

Logo após receber a notícia de sua transferência forçada, Nicholas Angel entra em contato com a única pessoa com quem tem alguma ligação: Janine, sua ex-namorada. Nessa terceira sequência do filme, Nicholas invade o espaço de trabalho de Janine – uma cena de crime – para lhe dar a notícia. Não bastando o ambiente totalmente inadequado para uma situação que, em tese, exigiria privacidade emocional, Angel comprova seu engessamento cômico ao interromper-se seguidamente para corrigir algum termo usado por Janine ou para interferir no trabalho dos demais. Em crescente irritação, ela sentencia: “*You just can't switch off, Nicholas. And untill you*

¹² *Hot Fuzz*, transcrição do trecho que compreende o intervalo de 00:04:50 a 00:05:01. Em tradução livre, dos autores deste trabalho, respectivamente: “Tudo se resume a fazer parte do time, Nicholas”; “Você não pode ser o xerife de Londres”; e “Se te deixarmos livre pela cidade você vai continuar a ser excepcional, e não podemos aceitar isso. Você vai nos deixar todos desempregados”.

¹³ Ressalta-se aqui que esta lei não se aplica às obras dramáticas abertas. A temporada de uma ficção seriada cômica, por exemplo, não resolve necessariamente os vícios de seus personagens.

*find a person you care about more than your job, you never will*¹⁴; e comprova que o alvo de nosso riso não é a excelência excessiva de Angel, mas sim o fato de, por causa dela, não conseguir se relacionar com aqueles ao seu redor.

Nesse sentido, a inflexibilidade social promove sempre um ofuscamento, para retomar a noção de Christopher Booker, que se opõe à perfeita comunhão. O alvo real do riso é a deficiência social em si, gerada pelas características malvistas – ou por uma desmedida daquelas prezadas – em determinada sociedade. Reforça-se, no entanto, que a comicidade dessas características não é homogênea – vale lembrar Propp, quando afirma que “Lá onde um ri, outro não ri” (PROPP, 1992, pg 32). A comicidade é, assim, necessariamente uma prova de insociabilidade; mas o caminho, a causa dessa insociabilidade, nos aponta o tipo de sociedade na qual o indivíduo está inserido. No caso de *Hot Fuzz*, esse é um universo onde estar muito acima dos demais o leva ao isolamento e, conseqüentemente, à ridicularização. Ao menos, em Londres.

Já Sandford, vencedora imemorable do prêmio de melhor vila da Inglaterra, local mais pacífico do Reino Unido, e nova morada de Nicholas, acolhe o policial como um membro antigo da comunidade. O que não significa, absolutamente, que inexistam divergências entre os habitantes e ele – a diferença aqui está no fato destes não enxergarem sua excelência incontrolável como uma falha. Ela é vista, em Sandford, como uma característica passageira, de um agente acostumado com a rotina violenta e acelerada da metrópole e que ainda está para entrar no ritmo mais vagaroso e pacífico do campo.

Esse mundo do interior inglês é caracterizado por idílica harmonia. Os moradores se conhecem e a taxa de criminalidade é tão baixa que o corpo policial de Sandford conta com uma equipe pateticamente despreparada para a violência real; mas que se encaixa bem nas necessidades da vila. Assim como Nicholas Angel, o povo de Sandford é muito preocupado com a tranquilidade e a segurança, dedicando-se mesmo à criação de uma Liga de Vigilância da Vizinhança. As preocupações que afligem essa Liga, porém, diferem muito das de Angel. As ameaças daqui tomam tolas formas como a de uma “irritante” estátua viva que visita a praça central frequentemente, ou como a do grupo de adolescentes encapuzados que ronda as ruas sem nenhum prejuízo. O filme

¹⁴ *Hot Fuzz*, transcrição da fala iniciada em 00:06:35. Em tradução livre, dos autores deste trabalho: “Você não consegue se desligar, Nicholas. E até que encontre uma pessoa com quem você se importe mais do que o trabalho, nunca vai conseguir.”

apresenta Sandford como um local muito alerta, mas apenas para as coisas que não importam de fato.

Mas é nesse cenário de harmonia que situações cada vez mais bizarras e ridículas passam a ocorrer: decapitações creditadas a um acidente de carro; explosões imensas creditadas a um jantar descuidado; esmagamentos certos creditados a uma igreja necessitada de reparos. Ou seja, cenas que levantariam facilmente a suspeita para uma ação homicida premeditada não passam de acidentes em Sandford. Uma cidade que não registra assassinatos há vinte anos enxerga casualidade onde Nicholas Angel enxerga crime.

A personalidade incansável do policial se recusa a aceitar a verdade que todas as bocas de Sandford insistem em afirmar: incapaz de se contentar com aquilo que considera uma resposta preguiçosa e medíocre, Angel insiste em investigar a verdadeira causa dos supostos acidentes, encontrando, assim, a ligação entre todas as vítimas: o conhecimento acerca do real e imenso valor de um terreno pertencente à floriculturista da cidade, que pode mudar a vida de qualquer um que consiga vendê-lo. À luz dessa informação, fica evidente o esquema de assassinatos que ronda esse negócio milionário.

O ponto de vista cômico de *Hot Fuzz* aprofunda-se, de modo irônico, ao revelar que, de fato, havia um esquema de assassinatos; mas que curiosamente ele nada tinha a ver com o terreno. Nicholas descobre que, por trás de todas as perguntas que se fazia, havia a Liga de Vigilância da Vizinhança de Sandford: um grupo de moradores de meia e terceira idade que se uniram para promover a limpeza sistemática da honra do vilarejo, garantindo sua vitória eterna do prêmio de Melhor Vila. Em nome do “Bem Maior”, a seita justificou seus assassinatos por motivos muito menores do que os projetados por Nicholas. “*You see, as much as I enjoyed your wild theories, Sergeant, I must admit the truth is far less complex. Blower’s fate was simply the result of his being an appalling actor*”¹⁵, confessa um de seus membros. Algumas das mortes ocorreram pela construção de uma casa que fugia à estética do vilarejo, outra por um péssimo trabalho de reportagem ao jornal local, e até mesmo pela irritante e recorrente risada de uma das vítimas. A Liga de Vigilância da Vizinhança de Sandford é, assim, uma reunião de pessoas dedicadas à excelência, assim como Nicholas Angel. Ambos diferem entre si apenas nos critérios para a correção.

¹⁵ *Hot Fuzz*, transcrição da fala iniciada em 01:21:37. Em tradução livre dos autores deste trabalho: “Veja, por mais que eu apreciava suas teorias mirabolantes, sargento, tenho que admitir que a verdade é muito menos complexa. O destino de Blower foi simplesmente resultado de ele ter sido um péssimo ator”.

Portanto, o ponto de vista cômico se constrói, neste filme, não contra a excelência, mas contra a intolerância para o desvio. Ao posicionar os assassinatos da Liga em perspectiva com a personalidade de Angel, a comicidade de *Hot Fuzz* revela ao espectador que o que se julga nesta narrativa é a inflexibilidade para tolerar tudo aquilo que está fora do aceitável. Esta inflexibilidade promove o isolamento – seja do protagonista, que não consegue criar laços afetivos por estar constantemente preocupado em corrigir a imperfeição que o rodeia; seja dos membros da Liga de Vigilância, por isolarem Sandford através da eliminação de todos aqueles que não se adequam aos seus parâmetros. O isolamento social do indivíduo é risível; mas o riso advém, de fato, da compreensão dos motivos que o levam a este isolamento.

Considerações Finais

Na tentativa de compreender as muitas engrenagens e condições que fazem funcionar o sistema cômico, propusemos três perguntas: 1) para que rimos?; 2) por que rimos?; e 3) como fazer rir? Embasados nas teorias do riso de Propp e Bergson, conseguimos respondê-las, respectivamente, da seguinte maneira: 1) rimos para indicar uma tendência social desviante detectada no outro, estabelecendo a superioridade de nossos valores; 2) rimos porque essa tendência do outro é descoberta de modo inesperado, contrariando nossos pré-julgamentos positivos de sua personalidade; além do fato de tal comportamento ter o caráter de um vício ao qual esse outro não consegue dominar, recorrendo sistematicamente em erro; 3) enfim, podemos dar um passo adiante *no como* fazer rir ao construirmos narrativamente essa lógica do sujeito que ri.

Essa é a construção de certa perspectiva, que aqui chamamos de *ponto de vista cômico*. Recorrendo à noção de que o riso não está nem no sujeito, nem no objeto cômico, é necessária a essa construção tanto o estabelecimento do *regime de verdade* que regerá esse olhar pelo qual o espectador enxergará quanto a *imperfeição vital do objeto cômico*. Não é a imperfeição em si a causa do riso, mas sim o caminho que leva a ela: o isolamento sistemático. Essa imperfeição intrínseca pode variar tanto quanto variam os universos narrativos. Pode pautar-se por regras completamente artificiais, limitadas e criadas para a história em questão; ou jogar com concepções já estabelecidas – como tantas vezes se vê também em *Hot Fuzz*, ao brincar com regras do gênero policial e investigativo, conhecidas do público cinematográfico.

Ao enxergar a estrutura de construção da comicidade e reconhecer a função do *ponto de vista cômico* dentro desta, percebemos que toda comicidade é uma piada interna, de grupo maior ou menor. Para fazer um espectador estrangeiro rir, basta emprestar-lhe os óculos da perspectiva sócio-histórica em questão em determinada obra cinematográfica.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BEACH, Christopher. **Class, Language and American Film Comedy**. – 1ª ed. – Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002.

BERGSON, Henri. **Laughter: an essay on the meaning of the comic**. – 1ª ed. – London, UK: Macmillan and Co, 1911.

BOOKER, Christopher. **The Seven Basic Plots: Why we tell stories**. New York, US: Bloomsbury, 2013.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. - 1ª ed. – Rio de Janeiro, Apicuri e Editora PUC-Rio, 2016.

MAST, Gerald. **The comic mind: comedy and the movies**. – 2ª ed. – Chicago, US: The University of Chicago Press, 1979.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros**. – 1ª ed. – Curitiba: Arte e Letra, 2006.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

REISZ, Karel. **The Technique of Film Editing**. – 1ª ed. – [S. l.]: Focal Press Limited, 1966.

RUBIO, Alejandro. “Edgar Wright’s Guide to Making an Everyman Hero Film”. In: **Filter: good music guide**, v. 44, Ago/Set, 2013.